

La rosa y el compás

Crisis de la arquitectura moderna

Antonio Fernández Alba

Cualquier análisis que pretenda acercarse con un mínimo de rigor historiográfico al debate arquitectónico contemporáneo, necesita depurar previamente los factores mitológicos que sobre este término ha vertido la crítica burguesa, y la serie de escritos colaterales de historiadores que, renegando de su condición burguesa, amplían el entorno mitológico del término mediante nuevas formulaciones verbales sin arriesgarse a romper el corpus ideológico, alejando la crítica si cabe aún más de las situaciones concretas.

La esencial confusión ideológica con respecto a la arquitectura, se ha señalado y con razón, «estriba en la trascendencia que se asigna a las técnicas como fin, trascendencia que nivela la problemática social, puesto que vacía las técnicas de todo su contenido subjetivo, es decir, las vacía de las condiciones sociales y políticas objetivas en que se realizan o se enajenan en el orden actual existente». El espacio de la arquitectura moderna está investido por el poder del dinero, lugar común, realidad fácil de comprobar y sufrir, y es a esa realidad tangible donde parece deben orientarse los presupuestos teórico-prácticos de una crítica positiva, que pretenda superar la erudición intrascendente o el virtuosismo esteticista, que tanto ha contribuido a confor-

mar la carencia de espacio que lleva implícita la arquitectura de nuestro tiempo.

Precisaríamos, como introducción a estas breves consideraciones, que entendemos la arquitectura no como una cosa en sí misma, sino como un proceso dentro de una sociedad marcada por unos modos de producción concretos que determinan una práctica técnica y una práctica estética de la arquitectura, cuya práctica técnica y estética vienen inscritas en una realidad social. Consideraciones, por tanto, que se alejan de las versiones al uso, que pretenden institucionalizar de nuevo la construcción del espacio arquitectónico como un *hecho autónomo*, vinculando así la arquitectura a pura formalidad ritual, deificación subjetiva, o alegoría ideológica, actitudes que excluyen el dato arquitectónico como proceso que surge, se construye y se produce en las condiciones históricas de una determinada sociedad.

Desdichas del «Movimiento Moderno»

El Movimiento Moderno (ambigua etiqueta que agrupa el complejo y contradictorio fenómeno disciplinar de la teoría y práctica de la vanguardia arquitectónica en la década de los años veinte), intentaba formalizar su espacialidad como proceso intrínseco a los requerimientos de la revolución industrial. Este intento comportaba dos actitudes por parte de las vanguardias: Una, la ruptura con los presupuestos de la cultura tradicional, con los consecuentes desequilibrios y tensiones, y otra, no menos radical, que requería la creación de un lenguaje figurativo, un nuevo modo de comunicación o, en definitiva, la invención de unas estructuras formales, que asumieran el carácter innovador que el movimiento intentaba manifestar en relación con las diferentes corrientes artísticas contemporáneas. El Movimiento Moderno (M. M.) asumía desde los supuestos de su plataforma ideológica el desarrollo de una crítica a los valores y postulados más significativos de la cultura burguesa, en atención a las

necesidades técnicas y políticas que comportaba la incipiente sociedad industrial. La arquitectura y el arquitecto deberían asumir los procesos de *transformación de la sociedad* y el papel asignado a la arquitectura era el de conciliar el pensamiento utópico con respuestas espaciales de inmediatos resultados prácticos en el ámbito estatal y comercial. Pero también la arquitectura, como mediación utópica, inclinó a los arquitectos a redactar y dibujar proyectos como lugares ideales de un universo imaginario, tentativa sin duda justificada por el clima de esperanza que ofrecía la fe revolucionaria por aquellos tiempos.

Las relaciones entre la industria y la arquitectura vendrían marcadas, en los primeros tiempos del M. M., por tres actitudes sociológicas que condicionaron el espacio arquitectónico ya desde sus orígenes programáticos: Una actitud reverencial hacia las corrientes expresionistas (Behrens, Taut, Mendelsohn, Häring), tal vez porque el soporte expresionista era el vehículo que mejor podía aceptar la subordinación a las nuevas formas racionales. Un sentimiento liberal por parte del cliente y, finalmente, un condicionamiento pragmático en la mentalidad del nuevo constructor. Estos tres componentes aportaban los planos de referencia donde se desarrollarían posteriormente las tendencias racionalistas.

Frente a esta concepción y valoración del espacio, controlado por el pragmatismo del nuevo constructor industrial, nada pudo hacer una interpretación más científica del proyecto arquitectónico al pretender simultanear el pensamiento *lógico-científico* con el modo de proyectar *intuitivo-estético*. Esta fue una pretensión que el programa racionalista intentó formular con grandes esfuerzos hasta la segunda guerra, abrigando la esperanza de poder concitar un auténtico estilo internacional. Formulación utópica del racionalismo más ingenuo, y de cuyos beneficios formales siguen disfrutando los promotores contemporáneos ligados al negocio del espacio.

Los principios de la racionalidad arquitectónica (la arquitectura es una disciplina desmitificadora, que debe atender a

las necesidades inmediatas individuales y colectivas) serían consecuencia directa de la expansión del capitalismo en las primeras décadas de este siglo. La apertura de nuevos mercados, la intensificación del ritmo de obras (industria-vivienda), las necesidades requeridas por la demanda industrial, los métodos productivos suscitados por los nuevos constructores, configuran, bajo el *principio de la producción*, el *racionalismo arquitectónico* y su consecuente *ideología funcional*.

El racionalismo, en la mentalidad de los arquitectos, se presentaba como la última esperanza para salvar la arquitectura, pero el diseño de la arquitectura era controlado por la ideología productiva, a la cual se subordinaban los Materiales, las Técnicas, Leyes Compositivas, Necesidades y Usos. De este modo, el racionalismo arquitectónico del M. M., ataviado con el diseño de una estética atractiva, sirvió sin pretenderlo al *cambio de imagen*, requerido por las razones de producción del capitalismo industrial. Esta mutación, que significó la anulación de su racionalidad y la destrucción de sus paradigmas formales y la pérdida de identidad espacial, se realizó en beneficio del constructor y promotor industrial; en ningún momento en beneficio de las clases necesitadas de esa sociedad.

Este *cambio de imagen* no se produce, sin embargo, de modo aleatorio; estaba consolidado sobre una lógica de significantes culturales implícitos y solidarios de la clase burguesa. Basta observar el desarrollo de la vivienda-bloque en lo que va de siglo para poder comprobar de qué modo se impone el prototipo de formas de vida burguesa, en estereotipos degradados a lo largo de la historia de la habitación colectiva contemporánea, desde los bloques para proletarios, conjuntos de habitación, viviendas sociales, absorción de suburbios, hasta las obras maestras para el proletariado, conjuntos habitacionales para la clase obrera diseñados por las tendencias postracionalistas, dejando bien patente las graves contradicciones entre el modo de producción y las aspiraciones estéticas. En verdad, una formalidad simbólica parece encubrir la mala conciencia de quienes proyectan

estas arquitecturas como si desearan soslayar aquel principio ya conocido de que, en una sociedad clasista, la arquitectura, tanto la idea (proyecto) como su realidad (construcción) pertenece a quienes poseen los medios de producción y las finanzas.

Se podrá objetar que una visión tan escotomizada es parcial y carece de una panorámica histórica que explique otra serie de variables que intervienen en el proceso, pero la evidencia del espacio construido nos revela con claridad cómo los procesos formales elaborados por el Movimiento Moderno quedan integrados en los estereotipos espaciales que desarrolla el capitalismo incipiente y consolidan después las diferentes versiones del capitalismo industrial. Ante esta precisión palidecen, por ineficaces, las actitudes, tan generosas como bien intencionadas, de un Le Corbusier, Gropius, Mies, o el retorno antropológico de un F. Lloyd Wright.

¿Dónde quedan aquellos intentos iconoclastas del racionalismo centroeuropeo, que junto con el cubismo intentaban la renovación espacial por medio de sus Nuevas Formas? ¿Lo pueden justificar acaso los ejercicios gráficos de la minoría aristocrática del postmodernismo? ¿Dónde encontrar el Nuevo Orden de acuerdo con la realidad industrial del mundo? ¿En qué lugar se identifica el pensamiento intelectual con la acción constructiva? ¿Se vislumbra en alguna imagen la coherencia entre actividad estética y productiva? ¿Para qué ha servido la exclusión de la Historia? ¿Ha sido posible la revolución arquitectónica concebida exclusivamente desde los pares Forma-Función, Espacio-Símbolo, Técnica-Creación?

La carga de experimento formal, la matriz plástica que encerraba el M. M. (pese a tanta literatura circunscrita alrededor de lo funcional), incrementó la confusión que inicialmente se presentaba entre medios y fines que debería asumir la ideología racionalista de la arquitectura, circunstancia que nunca llegó a desvelarse y que impide en nuestros días contestar algunas de las interrogantes antes enunciadas, pues la ambigüedad entre los principios científicos y los artísticos, ya tradicionales en el proceder arquitectónico,

se acentuaba de modo evidente en la dialéctica que el primer racionalismo europeo no pudo resolver. Le Corbusier arremetía desde sus escritos con una literatura panfletaria deificando la arquitectura como ciencia, y dibujaba sus proyectos con un vocabulario de formas que recorría todas las vicisitudes compositivas de las arquitecturas del XIX, intentando con indudable calidad obtener un común denominador formal, la denominada *composición correcta*, simplificada sin duda por el reduccionismo de la estética maquinista. Le Corbusier, protagonista destacado de los principios racionalistas, pretendía hacer equivalentes una actitud racional y unos postulados críticos haciendo de la Historia una abstracción y del proyecto un proceso de especulación formal.

La abstracción figurativa, y su correspondiente simplificación formal, respondía, por parte de la ideología racionalista, a la necesidad de establecer una síntesis, tanto a nivel lingüístico como constructivo, de los lenguajes y técnicas heredadas del siglo XIX (romanticismo, experimentalismo y realismo) que impedían, en su dispersión, ordenar los nuevos programas (planificación de usos, viviendas, utilización de nuevas tecnologías, análisis de los materiales más significativos en la construcción, como el acero y el hormigón armado). Sería Le Corbusier quien recogería en sus primeros escritos (*Vers une Architecture*), apoyados en las tesis de F. Taylor, la necesidad de organizar la casa con idénticas premisas a como se programaba el trabajo en las fábricas. ¿Por qué la arquitectura moderna no podía extraer de estas enseñanzas sus métodos para ordenar el espacio de la vivienda primero y de la ciudad después? Los arquitectos racionalistas inspiraban sus primeros trabajos en la idea de que el habitar, como el trabajar, se puede descomponer en una serie óptima de actividades. Así, Le Corbusier llega a proyectar en 1928 una vivienda de 56 m² que, mediante paneles móviles, puede parecer una vivienda que dispone de 86 m², gracias a los juegos de superficies que permite la flexibilidad de estos espacios (problema del *mínimum* en la organización de la vivienda).

Las exigencias elementales propuestas para la vivienda por los nuevos modelos constructivos ofrecían una reducción en la tasa de necesidades ambientales, pero no tanto un abaratamiento en los costes de producción de la vivienda. No debe extrañar, en consecuencia, que el *bloque de viviendas* fuera aceptado con notable agrado por el productor industrial. Los bloques de doble crujía asumen el papel de resolver aparentemente los problemas urbanos, por su bajo coste y rapidez de construcción, pero marginan las soluciones globales de la organización de la ciudad.

La ciudad recibiría el conjunto de estos objetos arquitectónicos sin una trama urbana adecuada, y la explicación, desde los supuestos racionales, estaría justificada intentando hacer patente la cualidad estética del edificio en la formalización del espacio de la ciudad. El edificio arquitectónico, dentro de la mentalidad racionalista, asume el carácter utópico que con tanta precisión reseñaba la obra, tanto teórica como figurativa, de un H. Finsterlin. Utopía que aceptaba de forma implícita la arquitectura como objeto contemplativo, al mismo tiempo que instrumento de cambio social.

La Bauhaus como cobertura

La teoría dispersa, las aportaciones individuales de los grupos de vanguardia, la relación con los restantes movimientos artísticos, hacían necesario aclarar, mediante discusiones más colectivas, los principios formales de la arquitectura y la urbanística, al mismo tiempo que establecer unas estrategias de difusión y de formación. Nacieron así unas reuniones de carácter internacional (CIAM, Werkbund, Estocolmo 1927, La Sarraz 1928...), en las que se abordarían, no sólo los instrumentos de propaganda para la difusión de las ideas que concitaba el espectro racionalista, sino la codificación de su propia ortodoxia, incluidos la retórica de los slogans que centraban su atención en la *llamada al orden*, en los mínimos habitables (*Existenzminimum*) y la abstracción reductiva de las áreas zonales (*zoning*).

La ideología de los CIAM hizo que se excluyeran las voces críticas tal vez más oportunas y cuyas consideraciones en su tiempo podrían haber alertado a promulgar, con mayor objetividad, muchas de las consignas racionalistas, requeridas más por la perentoria necesidad de afirmar el Movimiento Moderno, que por afrontar con distancia crítica los datos precisos para una racionalidad coherente. Heinrich Tessenow, asumiendo el papel de «personaje inoportuno», en el decir de G. Grassi, mostraría su decepción por tanto protagonismo, y se enfrentó con el carácter de demiurgo que sobre el arquitecto recaía mientras procuraba hacer triunfar el funcionalismo y los códigos del estilo internacional. Pero Tessenow, como otros tantos, no fue muy atendido en los reducidos cenáculos donde se redactaban los códigos de las nuevas propuestas racionalistas, tal vez no se deseaba escuchar las reflexiones sobre la historia social de aquellos momentos y las «Observaciones elementales sobre el construir».

Los debates más recientes sobre la Bauhaus, amparados en textos de la época, vienen a reconocer su localización histórica y el desarrollo de su actividad dentro de unos esquemas de la gran burguesía, y no excluyen la necesidad de que un centro de enseñanza como Bauhaus pudiera identificarse con la ideología, en sus orígenes, de la socialdemocracia. El arco Weimar-Dessau parece evidenciarlo. Hannes Meyer asumiría un papel análogo al de Tessenow en la crítica pedagógica a las corrientes bauhausianas inducidas por Gropius (énfasis de la biografía del arquitecto y del artista, indefinición entre los procesos subjetivos y objetivos, apoyo a la comercialización de los productos mediante el soporte estético...) Meyer denunciaba la falta de racionalidad implícita en las enseñanzas del centro, precisamente en el período de formación de las grandes estructuraciones y planificaciones capitalistas de la ciudad. Origen de los estereotipos de conjuntos de habitación urbanos que pueblan las tramas de la expansión tardocapitalista de la ciudad actual.

La restauración que el capitalismo alemán pretendía llevar a cabo en la Alemania pre-nazi, necesitaba de una

idealización política de la república de Weimar y, como ha precisado Maldonado, «la restauración es siempre una forma de idealización, más aún de mitificación». En el ámbito del diseño en la arquitectura el fenómeno fue análogo a la idealización cultural de la república de Weimar que llegó a recuperar e integrar el expresionismo alemán sin el menor análisis crítico. La Bauhaus fue un producto aislado, una cobertura ideal, hábilmente manejada por el capitalismo industrial alemán al que sirvió de laboratorio experimental para facilitar los principios formales de un *diseño* al servicio de su expansión económico-industrial.

En este sentido, la cobertura formal, requerida por los intereses de la industria, se extendía desde el diseño de objetos a la arquitectura y a la ciencia urbana. La fruición estética del objeto y del edificio era apta para la experiencia formal, y bien patente ha quedado en el debate Muthesius y Van de Velde, donde se evidencia que el edificio arquitectónico es diseñado como un objeto y el diseño de un utensilio es extrapolado a las consideraciones de un espacio arquitectónico... Debates teóricos sobre tipificación o no tipificación de objetos, estandarización, producción en serie, serían cuestiones que la crisis del año 29 aclararía en favor de una fabricación destipificada, una proliferación de objetos y formas que rebasan los presupuestos ideológicos de la Bauhaus en favor de la ideología del *Styling*.

La experiencia funcionalista

La experiencia funcionalista adoptaba una actitud romántica ante la construcción de la ciudad. No obstante, el espacio de la ciudad en la década de los treinta no se podía interpretar y menos construir como un producto aislado, analizando su apariencia espacio-temporal dentro de unas coordenadas básicamente compositivas. Se hacía evidente por aquellos años que el espacio arquitectónico de la ciudad en los esquemas del pensamiento moderno es una forma patente y manifiesta de la propia estructura de su historia social.

Esta presión de las componentes sociales de la época sería la que iba a introducir otros factores de interpretación crítica, superadores de las escuetas taxonomías académicas (racionalismo, funcionalismo, organicismo), por unas tentativas que asumieran la globalización de fenómenos más generales (intereses ambientales, análisis ecológicos, planificación territorial) tentativas que desbordan los estrechos límites que acotaban las normas y códigos compositivos.

La espacialidad requerida para la ciudad moderna suscitaba una nueva interpretación del espacio para la arquitectura, el contenido arquitectónico se inscribía en un nuevo orden de funciones cuyos espacios debían permitir hacer posible el desarrollo de aglomeraciones sociales heterogéneas (equipamientos, infraestructura de servicios, asentamientos de habitación, concentración de núcleos culturales, sistema de comunicaciones). ¿Qué hacer con aquellos objetos arquitectónicos cuyas imágenes habían borrado la Historia y se manifestaban como fragmentos significativos de las expresiones de la máquina? De nuevo el racionalismo acometía en el espacio de la ciudad con su carga ideal. Su diseño utópico se presentó primero contra *la Historia* y se desarrolló posteriormente al margen de *la Ciencia* pretendiendo hacer equivalentes en el espacio y tiempo la *ciudad-ideal* y la *ciudad-real*.

La simbología de las formas que hacía patente la arquitectura racionalista, desde sus experiencias románticas, pertenecía a unos ensayos parciales de una espacialidad indudablemente más compleja; su formalidad no era significativa, los dibujos y construcciones de sus edificios operaban como significados parciales, como *islas espaciales* de un entorno idílico llenas de valor y convicción, no muy lejos del modo de proyectar renacentista, donde el palacio o la iglesia cobran idéntico significado en el tejido de la ciudad, a cualquiera de las aportaciones de los maestros constructores (racionalistas, expresionistas, orgánicos). Villa Saboya, el museo Guggenheim o las torres de los laboratorios de Pensilvania, son imágenes recurrentes de una formalidad impuesta, no consecuencias espaciales de una trama de relaciones ambientales, independientes de su valor como experiencia constructiva o

estética. La forma de la arquitectura contemporánea y su correlato espacial, no ha dejado de manifestarse durante todo el siglo XX como una entidad *plástica autónoma*. Su racionalidad arranca del principio de *idea-forma* que se hace patente por medio de su experiencia formal, pero no aparecen mediaciones racionales, científicas ni técnicas, que permitan vislumbrar un *proceso de coherencia* entre el objeto (edificio arquitectónico) y el medio (trama donde se organiza la estructura urbana).

Esta disociación no fue sólo un vacío teórico incapaz de soslayar la razón funcionalista; recorre todavía en nuestros días los enunciados de la moda más gratificante. Los esfuerzos de los postracionalistas más destacados abundan en mantener esta atomización entre objeto y medio. Para estos epígonos la ciudad debe entenderse como una secuencia de monumentos, el edificio (monumento) podrá configurar la unidad en la ciudad abandonada y recuperar la poética urbana. *La arquitectura está fundamentada en sí misma*, el espacio de la arquitectura se transforma de nuevo en un diseño tautológico, contexto imaginario de escenarios desiertos, habitados sólo por la arquitectura. Presupuestos postracionalistas que sólo se pueden explicar desde las perspectivas de la impotencia, pero su influencia seductora nos explica desde una nueva caligrafía cómo la espacialidad racionalista viene condicionada por la *especificidad semántica* que la caracterizó desde sus orígenes: Son los símbolos para iconizar una clase cuyas relaciones de producción habían evolucionado, pero sin cambiar de manos el poder conquistado en los prolegómenos de la revolución burguesa.

El movimiento moderno de la arquitectura ha desarrollado en lo que va de siglo una espacialidad marcada, como se ha señalado, por una matriz plástica indudable. Los arquitectos contemporáneos parten de la idea del espacio desde un proceso análogo a como lo realiza el pintor, a través de una fórmula simbólica del mismo, de ahí su elocuente *especificidad semántica*. La ideología de la arquitectura se presenta como una forma de *ideología dominante* al ser transformada por medio de un lenguaje dado, en términos de los valores

intrínsecos del sistema (utilización de los arquetipos ideales de los maestros constructores, en degradados estereotipos para la arquitectura de consumo).

Los esfuerzos racionalistas recogidos por el *movimiento funcionalista* que se enfrenta contra el academicismo estéril de finales del XIX, son integrados bajo los aspectos de una auténtica cobertura estética, que barre el arco que arranca en los principios de la *Función como Eficacia*, hasta el binomio de la *Ambigüedad y la Contradicción*, eslabones que intentan recuperar los símbolos y los signos perdidos del espacio y del tiempo en la historia. Símbolos y signos al servicio de las grandes empresas monopolistas de la nueva clase tecnológica (USA, Alemania, Inglaterra, Italia, Japón). La calidad de la arquitectura de la ciudad y la ciudad misma, viene definida según las estructuras de clase (servicios, infraestructuras, calidad de vivienda). Las necesidades productivas y la nueva ideología del Estado paternalista moderno determinan las formas dominantes del espacio de la arquitectura y el ámbito de la ciudad (Banca, concentraciones industriales, centros de producción y consumo).

Las decisiones económicas o políticas no inciden exclusivamente en la configuración del espacio de la ciudad por los factores propios de las relaciones de producción. En el capitalismo más reciente aparecen *relaciones sobreestructurales* o *metaestructurales* que excluyen la específica finalidad del espacio como ámbito para la existencia. Hoy podemos advertir cómo un determinado ambiente de la ciudad está deteriorado, aun rodeado de edificios cualificados arquitectónicamente. Gran parte de la arquitectura que se construye asume los principios de las vanguardias del movimiento moderno, pero excluye su carga *moral*, hipertrofia el espacio y degrada sus formas. Estas relaciones sobreestructurales actúan sobre la arquitectura, la ciudad y el territorio mediante un principio mecanicista y finalista de *apropiación* (el espacio como inversión). ¿Dónde, por tanto, construir un naturalismo sin naturaleza? ¿Un funcionalismo sin función? ¿Unas formas sin contenido? ¿Un espacio sin tiempo y, por lo tanto, sin historia y sin biografía? Sabemos desde el Renaci-

miento (Vasari) que, cuando la experiencia ambiental es suficientemente rica, *la forma* de la función ya es la forma del ambiente; la función de la ciudad moderna, pese a toda la utopía racionalista, está destinada, como es sabido, a ser centro de *producción y especulación* de los intereses de la clase que detenta u ostenta el poder, la forma de su ambiente es su corolario.

El pensamiento racionalista y todo el cuerpo teórico que posteriormente se desarrolló en el campo del análisis espacial de la arquitectura, no llegó a intuir que desde unos apartados esencialmente *formales* sus esfuerzos serían perfectamente asimilados por la vigencia de una inteligencia tecnocrática, que era consciente de que todo proceso de apropiación económica del espacio necesita de un sistema *simbólico* de representación. El espacio arquitectónico, la arquitectura de la ciudad y su extensión territorial, vienen programados por el *intelecto técnico* que rige los condicionamientos en la sociedad moderna, construyendo una realidad ambiental, disociada y enajenada de una realidad total (ontológica). Las categorías económicas, manipuladas por la inteligencia tecnocrática son elevadas a *categorías trascendentes* y a este condicionamiento trascendente han dedicado la mayor parte de sus esfuerzos las vanguardias ilustradas de la cultura burguesa en los últimos cincuenta años, creando un vacío en los espacios de la ciudad que hoy constituye una grave injusticia social.

Una sensación de *hastío*, junto a una necesidad de hacer el espacio habitable, se hacen patentes en la crisis del lugar (la ciudad) y sus objetos circundantes (la arquitectura), hastío de formas y carencia de lugares. Lo primero deja el rescoldo de que todo fue una presunción profética, lo segundo arranca de los supuestos de la nostalgia. Acaso esta disociación del espacio, entre *profecía y nostalgia, necesidad y recuerdo*, no será el producto de una fantasía colectiva que llegó a creer en la utopía como mediación entre una guerra (1914) y una revolución (1917). El problema sigue siendo: ¿qué hacer para superar estos escenarios de la memoria?

A. F. A.